



Katia Ghosn

Elias Khoury De l'engagement au postmodernisme

Demopolis

Conclusion

DOI : 10.4000/books.demopolis.1491
Éditeur : Demopolis
Lieu d'édition : Demopolis
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 18 janvier 2019
Collection : Quaero
ISBN électronique : 9782354571573



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

GHOSN, Katia. *Conclusion* In : *Elias Khoury : De l'engagement au postmodernisme* [en ligne]. Paris : Demopolis, 2018 (généré le 02 octobre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/1491>>. ISBN : 9782354571573. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.1491>.

Conclusion

Les oscillations internes à l'œuvre de Khūrī, mises en évidence au fil de notre travail, pourraient expliquer les lectures divergentes auxquelles celle-ci a donné lieu : certains l'abordent comme narration ouverte ; d'autres mettent en avant l'omniprésence d'un narrateur qui n'hésite pas à intervenir dans son récit pour commenter les événements et amener le lecteur à épouser ses points de vue. Cette œuvre porte l'empreinte aussi bien d'une pensée tragique de l'absurde que d'une exaltation de la vie. La notion d'héroïsme, malgré sa déconstruction, garde sa place : les victimes sont en quelque sorte sanctifiées. Quant aux narrateurs des différents romans, ils ont en commun l'intelligence et la force de la parole. La critique de l'histoire ne se conclut pas par un rejet du roman historique, bien au contraire. D'ailleurs, jamais les écritures fictionnelles de l'histoire n'ont été aussi présentes dans la littérature arabe contemporaine.

Dire, comme Robbe-Grillet, que les tensions romanesques sont le signe de toute écriture qui se cherche, ou y voir comme Jameson une caractéristique de l'écriture schizophrène, emblématique de la culture contemporaine qui perd la boussole, ne dispense pas d'interroger de plus près l'instance narrative, cette instance étant le lieu où se manifestent ces tiraillements. L'action du narrateur chez Khūrī se lit principalement en fonction de trois quêtes, littéraire, politique et christique qui sont à la fois distinctes et imbriquées. Toutefois, son positionnement

particulier au sein de chacune ne laisse pas d'engendrer des ambiguïtés. Passons-les en revue.

La voix narrative : entre confusion et profusion de vie

La parole est un acte ; le narrateur le sait mieux que quiconque : « J'ai rassemblé moi-même l'histoire ; j'ai arrangé tes phrases éparpillées pour qu'elles deviennent une histoire », dit Khalīl à Yūnus (*Bāb*, p. 34). Cette affirmation pourrait être reprise à leur compte par tous les narrateurs des romans de Khūrī. Plus que tout autre personnage, le narrateur détient les compétences susceptibles de lui permettre d'ordonnancer le chaos des histoires. Il est soit le personnage principal (*Yālū* et *Bāb al-shams*), soit celui qui raconte une histoire sans vis-à-vis, étant donné que les protagonistes sont ou bien morts au combat ou bien de simples rapporteurs d'histoires dont on ne sait quasiment rien. Ce faisant, il se positionne *de facto* comme le seul détenteur d'une parole fondatrice. Dans *Mamlakat al-ghurabā'*, il est à la fois un écrivain et un militant. C'est un Libanais de gauche, enrôlé dans le Fatah, qui part en Jordanie soutenir la lutte des Palestiniens. En tant qu'auteur, il témoigne de son vécu de la guerre et de la lutte de ses compagnons morts au combat. Ce double engagement, militant et littéraire, n'est pas sans rappeler la trajectoire personnelle de l'auteur Ilyās Khūrī. Confronté à la mort, il s'interroge sur la valeur de l'écriture dans un monde où tout vacille. Cependant, ses hésitations ne l'amènent pas à renoncer à agir. Bien au contraire, il ressent le devoir de lutte et de résistance. Le récit est indéniablement, sur ce plan, un allié. Le narrateur doit triompher des discours faux et dominants en instaurant à la place un discours critique, plus à même de remporter l'adhésion de son lecteur.

Un autre roman, *Majma' al-asrār*, révèle également un narrateur lucide et fort d'une réflexion profonde. Il cherche à comprendre pourquoi l'Arabe est irrémédiablement un étranger. Sa capacité d'analyse lui assure une position de surplomb, lui permettant, d'une part, de produire l'intelligibilité de l'histoire et, d'autre part, de résister à la mélancolie qui s'empare des personnages.

Dans *Yālū*, c'est Yālū qui raconte. En prison, en plus des tortures physiques atroces qu'il endure, on lui inflige comme autre châtiment celui de mettre par écrit le récit de sa vie. Instrument de torture au début, car Yālū est sommé de réécrire son histoire sitôt rendue chaque version, le récit se transforme en un moyen de salut. *Bāb al-shams* accorde à la parole un pouvoir salvateur. En racontant, Khalīl se métamorphose et se libère. Dans *Ka' annahā nā'ima*, le narrateur endosse la voix et les valeurs de Mīlyā. N'ayant pas poursuivi des études poussées et étant proie au délire, la parole de cette dernière perd de son autorité. Le narrateur qui la supplée se présente, là aussi, en véritable détenteur du récit.

On comprend dès lors la proximité du narrateur avec deux grandes figures qui impactent profondément son écriture : Schéhérazade et le Messie. L'une et l'autre ont en commun d'avoir affronté les ténèbres et vaincu la mort. La première par le récit, le second en incarnant le verbe de Dieu.

Comme c'est le cas pour la tisserande des nuits, le récit chez Khūrī est l'antidote de la mort. Il est un adjuvant et un synonyme de vie. C'est pourquoi, par exemple, Duniyā, une rescapée du massacre de Shātīlā, est morte de n'avoir pu continuer à raconter son histoire : « Duniyā s'est effondrée parce qu'elle s'est tue après le congrès du Carlton » (*Bāb*, p. 257). L'être humain est un « homme-récit¹ » ; cette formule de Todorov a son équivalent

1. Cf. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., 1971.

chez Khūrī pour lequel « lorsque les paroles finissent, tout finit » (*Bāb*, p. 457) :

J'ai appris du docteur Munā que Dunyā ne faisait rien d'autre que raconter ce qui lui était arrivé. Elle surprenait ses auditeurs à chaque fois en relatant des événements nouveaux qu'elle n'avait pas dits les fois précédentes. Les journalistes ou les responsables d'organisations humanitaires internationales arrivaient, Dunyā s'asseyait dans le bureau de la fondation des handicapés au camp des réfugiés et parlait. Docteur Munā traduisait ce qu'elle ne parvenait pas à dire en anglais. Dunyā était devenue une histoire qui racontait son histoire. (*Bāb*, p. 257-256)

Et de commenter :

Tu te souviens de Dunyā, elle est morte maintenant. Ce n'est pas grave, diras-tu. Ce n'est pas grave, dirai-je. Nous allons tous mourir. Mais Dunyā est morte parce qu'elle n'arrivait plus à jouer le rôle de la victime. Cette période est révolue. Les organisations humanitaires internationales ne s'intéressent plus à nous. L'intérêt est passé à la Cisjordanie et à Gaza. Il n'y avait plus d'oreilles pour écouter Dunyā, c'est pourquoi elle est morte. (*Bāb*, p. 441)

L'histoire est l'équivalent de la vie. Les gens disparaissent lorsqu'ils n'ont plus d'histoires à raconter. La parole a une valeur thérapeutique. En racontant, Khalīl échappe à la folie :

Ta mort est arrivée à point pour me sauver. Grâce à toi je suis redevenu médecin. Tu m'as fait habiter avec toi à l'hôpital et tu m'as permis de reprendre goût à la vie. Oui, j'étais incapable de vivre. Je sentais l'air pénétrant mes poumons comme autant de couteaux qui me blessaient. Je sentais les fourmis s'incruster dans mon visage et j'avais le vertige. En jargon médical, cela s'appelle un début de dépression nerveuse. (*Bāb*, p. 498)

Quand bien même « ce qui importe c'est la vie, non l'histoire » (*Bāb*, p. 43), il n'en reste pas moins que le récit est la médiation par laquelle la vie accède à la conscience d'elle-même.

Il faudrait toutefois distinguer une parole, authentique, d'une autre, inauthentique : « Est-ce que tu crois que la parole est un traitement ? Si c'était le cas, nous aurions libéré la Palestine depuis longtemps » (*Bāb*, p. 223). *Bāb al-shams* critique durement l'intellectuel embourgeoisé, de connivence avec le pouvoir établi : « Tu sais comment réfléchissent ces intellectuels : ils croient résoudre leur problème de conscience avec des statues, des poèmes ou des romans » (*Bāb*, p. 348). Ou encore : « Tu n'as pas connu Sāmīḥ Baraka, tu détestes les intellectuels, surtout ceux qui viennent voir les combattants, ils théorisent et font de la philosophie puis ils tournent le dos et repartent vers le confort de leurs maisons ». (*Bāb*, p. 482). Pour Khūrī, l'intellectuel, s'il joue son rôle, produit un contre-discours dont la fonction est d'empêcher la conscience de s'endormir. D'ailleurs le couple Yūnus-Khalīl représente cette double orientation de la parole. Celle de Yūnus, endormie et tournée vers le passé et celle de Khalīl, critique et libératrice.

La parole est ainsi une arme à double tranchant. Elle n'est pas uniquement au service de la vie, elle peut également donner la mort. Khalīl avoue achever Yūnus, Shams et tous les autres personnages à coups de récits : « Je sais qu'en racontant son histoire je la tuerai. Shams va mourir maintenant assassinée par les mots » (*Bāb*, p. 472). Nous avons relevé par ailleurs la caractéristique anthropophagique qui nourrit la relation du narrateur à ses personnages. Il donne la mort, trahit et avale ses personnages pour les ressusciter par la suite à sa guise, affirmant par là sa liberté — qui ne manque pas de lui prodiguer une jouissance littéraire infinie.

Cependant, nous l'avons souligné (voir chapitre 1), la phrase qui revient le plus souvent dans la bouche du narrateur est « je

ne sais pas ». Le roman est ainsi travaillé par deux dynamiques contraires : l'une admet les limites du narrateur et l'autre montre le triomphe des vertus vivifiantes et libératrices du récit. Le narrateur est affaibli et perdu, mais fort au milieu de la tempête. Passer d'une position à l'autre se répercute sur la forme narrative, laquelle oscille, de la même manière, entre les doutes digressifs et la force du verbe.

Engagement politique et littérature : la tentation de l'autofiction

Le narrateur est le discriminateur idéologique de l'œuvre ; il est celui qui porte les valeurs. Or, il n'est pas, chez Khūrī, un acteur objectif et neutre. Son engagement politique, à l'instar de celui de l'auteur, n'a jamais failli. L'œuvre de Khūrī est un exemple d'écriture de résistance. Comme lieu de la mémoire, où s'affrontent passé et présent, son roman ne peut être serein. De plus, le choix d'une écriture engagée, à une époque qui assiste au reflux de l'engagement, se répercute sur la position inconfortable du narrateur tiraillé entre raison d'agir et déraison de l'histoire. Ce tiraillement détermine aussi bien la vision du réel qui se dégage des romans que les choix des techniques narratives employées. Forte de ses positions engagées, l'œuvre de Khūrī évite l'écueil du roman à thèse, qui vise à présenter un modèle, ou un contre-modèle fictionnel dont sont exclues les contradictions et les ambiguïtés.

On le voit bien, la question qui est au cœur de l'engagement n'est pas seulement politique, elle est surtout littéraire, puisqu'il s'agit de déterminer dans quelle mesure la littérature parvient à s'engager politiquement sans que sa singularité ne soit subordonnée à des considérations entièrement politiques. Khūrī tente de satisfaire l'une et l'autre exigence : celle que dictent ses choix

politiques et celle qu'impose la littérarité. Cette double contrainte ne serait toutefois pas propre à l'auteur libanais ; elle est, d'après Benoît Denis, celle du « roman simultanéiste », et fut assumée par Sartre et Camus. Elle consiste, pour la voix narrative, à garantir la production du sens tout en évitant de se compromettre. Le narrateur se retrouve ainsi dans une place inconfortable, se faisant constamment violence à lui-même. Cette technique, décrite par Benoît Denis, éclaire bien les rapports compliqués entre politique et littérature et permet, en outre, de comprendre les contradictions du narrateur, sa position ambiguë étant la conséquence de son engagement à la fois maintenu et impossible :

Schématiquement résumée, cette technique consiste à refuser l'omniscience du narrateur et à lui substituer une polyphonie de voix narratives : le récit se focalise successivement sur une série de personnages dont il épouse le point de vue situé et limité. La linéarité du récit se trouve ainsi brisée en une série de fragments juxtaposés qu'aucune voix ne relie ou n'articule explicitement entre eux : loin de présenter la parfaite intelligibilité du roman traditionnel, l'histoire apparaît ici comme obscure, pleine de vides et d'incertitudes, sujette à interprétations divergentes. Ce que le roman perd en lisibilité, il le gagne cependant en réalisme et en efficacité : la multiplication et la dispersion des points de vue produit l'impression d'une Histoire en train de se faire et sur laquelle le lecteur a prise. Car cette technique narrative, loin de proposer les réponses univoques et contraignantes du roman à thèse, produit un récit ouvertement problématique qui invite le lecteur au questionnement et au travail critique, étape préliminaire à tout engagement. [...] Le roman simultanéiste, s'il constitue une forme ouverte de littérature engagée, pose néanmoins un problème quant à la place de l'auteur. Celui-ci, en effet, s'efface au profit d'une série de points de vue entre lesquels il ne choisit pas. Il en résulte que sa position est nécessairement incertaine et ambiguë : il est à la fois absent, hors du coup, et, en même temps, on peut constamment le soupçonner d'orchestrer très consciemment

la polyphonie narrative derrière laquelle il se cache. Dès lors, le roman engagé atteint une impasse qu'on aurait tort de négliger : l'auteur, insituable, se trouve dans une position duplice qui contrevient à l'une des exigences majeures de l'engagement (assumer et objectiver sa position)².

L'œuvre littéraire de Khūrī témoigne de cette nécessité impossible de l'engagement. Oscillant entre les incertitudes liées à son action politique et le devoir de rester fidèle aux engagements pris, l'auteur ménage un entre-deux où s'inscrit sa présence problématique. La perte de sa foi dans l'histoire ne l'empêche pas de continuer à agir. Dans une interview donnée à *L'Orient littéraire*³, Khūrī explique cette contradiction en se référant à la célèbre formule de Gramsci, qui écrivait dans ses cahiers de prison qu'« il faut allier le pessimisme de la raison à l'optimisme de la volonté ». La morale de l'action l'emporte. Khūrī ajoute :

L'action a un sens dans la mesure où elle est une manifestation de la vie. L'optimisme de la volonté prend le dessus sur mon pessimisme et me pousse à m'engager. Malgré une situation peu rassurante, je continue à soutenir les revendications qui me paraissent justes. Je n'y vois pas de contradiction. Nous savons que l'amour finit, nous continuons à aimer pour autant. L'homme n'obéit pas à sa seule raison, heureusement d'ailleurs, sinon il n'y aurait ni vie ni littérature.

Pour Khūrī, la littérature a pour fonction, entre autres, de déconstruire les systèmes de domination. Sa position se rapproche de la thèse de Linda Hutcheon selon laquelle « l'expérimentation esthétique postmoderne possède une dimension politique irréductible et est intrinsèquement liée à une critique

2. Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 87-88.

3. *L'Orient littéraire*, « Élias Khoury, l'optimisme de la volonté », par Katia Ghosn, 1^{er} janvier 2012.

de la domination⁴ ». Linda Hutcheon est influencée par la pensée de Michel Foucault. Selon ce dernier, « l'action de l'intellectuel opère un véritable changement dans la société en détruisant le régime politique, économique, institutionnel de production de la vérité et en détachant le pouvoir de la vérité des formes d'hégémonies (sociales, économiques, culturelles) à l'intérieur desquelles pour l'instant elle fonctionne⁵ ».

La littérature est invitée à rendre la parole aux dominés. Ce faisant, elle rompt avec le Nouveau Roman et renoue avec l'engagement. Le désengagement des « nouveaux romanciers », en opposition à l'engagement sartrien est souligné par Roger-Michel Allemand⁶. La littérature arabe ne peut se permettre le luxe de

4. Linda Hutcheon, *The Politics of postmodernism*, op. cit., p. 2. « Postmodern aesthetic experimentation should be viewed as having as irreducible political dimension. It is inextricably bound up with a critic of domination. »

5. Citation de Michel Foucault, in Jean-François Bert, *Introduction à Michel Foucault*, Paris, La Découverte, 2011, p. 24.

6. Cf. Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996 : « Ils considèrent que l'art est personnel et ne doit en aucun cas se soumettre à des événements ou des considérations qui lui sont étrangers par nature, puisque politiques et non pas esthétiques. C'est notamment ce que Robbe-Grillet s'efforce de démontrer dans un article qu'il publie dans *L'Express* en 1957 (plus tard repris dans "Pour un Nouveau Roman"), dont le titre provocateur, "Sur quelques notions périmées", annonce l'évacuation de toute idée d'engagement de l'écrivain autrement que dans le processus même de la création, parce que révolution sociale et révolution des formes artistiques sont précisément d'ordre différents et incompatibles. Même s'il peut s'engager à titre individuel, en tant que citoyen, dans la société (ce que plusieurs « nouveaux romanciers » feront par la signature du Manifeste des 121, lors de la guerre d'Algérie), son art ne peut être subordonné à un quelconque objectif en dehors de lui-même, libération du prolétariat ou autre, pour la seule raison que l'art n'est pas un moyen mais un but en lui-même, ainsi que Claude Simon le signalera également en stigmatisant l'utilitarisme de principe des écrivains engagés, tandis que Sarraute se montrera plus nuancée (« Il y a eu et il y aura des œuvres dites engagées qui sont des œuvres d'art authentiques ». *Esprit*, juillet 1964). Pour le Nouveau Roman comme pour le Gautier parnassien, il « n'y a vraiment de beau que ce qui ne peut servir à rien » (préface à *Mademoiselle de Maupin*, 1835), parce que l'« art est une fin sans finalité » (Kant) ». p. 23-24.

l'art pour l'art. Andreas Pflitsch rapporte à ce sujet la controverse qui a opposé Robbe-Grillet et l'auteur palestinien Jabrā Ibrāhīm Jabrā, lors d'un festival de littérature à Bagdad, en 1988 :

Robbe-Grillet could not conceal his amusement about an Iraqi literature professor who demanded a commitment to social issues from literature. "We've moved on from this", he remarked, "we've finally overcome this foolish delusion". Jabra defended the professor, making it abundantly clear that in illiberal societies such as those that exist in Arab countries one simply could not indulge in the luxury afforded to writers in the West; that is to achieve such a degree of distance in art and literature that they are decoupled entirely from society and social conditions⁷

L'impossibilité de ne pas s'engager, position tenue par Jabrā ou Ṣun'allāh Ibrāhīm, est identique, selon Pflitsch, à la posture d'Ilyās Khūrī. La question n'est pas de savoir si la littérature arabe devrait être engagée ou pas, mais de savoir comment elle pourrait l'être. Il va sans dire que la notion d'engagement ne se manifeste plus dans la littérature arabe de la même façon que celle qui était en vogue dans les années 1950, et qu'on peut retrouver dans *al-Hayy al-lātīnī* (*Le Quartier Latin*, 1954) de Suhayl Idrīs, par exemple. L'idée d'engagement dans l'œuvre de Khūrī a changé d'expression. Pflitsch considère que ce tournant est lié à deux événements marquants de l'histoire de cette région, la fin du nassérisme en 1967 et la guerre libanaise de 1975 :

With the ideological edifice of Nasserism collapsing like a house of cards and the era of a new dawn and belief in progress and developement coming to an abrupt end, it was not only Egyptian society that was propelled into a state of shocked rigidity. There was hardly a single Arab author

7. Andreas Pflitsch, « The End of Illusions. On Arab Postmodernism », in *Arabic Literature, Postmodern Perspectives*, op.cit., p. 28-29.

whose belief in progress was not profoundly shaken and who was not suddenly deprived of any ideological orientation : in short, who had not begun to doubt the tenets of modernity⁸.

Malgré le défaitisme entretenu par une succession de guerres perdues, l'engagement demeure un facteur déterminant de la littérature arabe. Il s'est, toutefois, libéré de la dépendance vis-à-vis de l'idéologie dominante du nassérisme et il est devenu sceptique à l'encontre des lectures totalisantes de l'histoire : « The postmodernist skepticism voiced in these works against any claims of absoluteness and one-dimensional explanations, amidst the clamor of Middle East political ideologies on the one hand and religious self-assurance on the other, is highly political⁹. »

La question de l'engagement à l'époque contemporaine doit donc être repensée. S'il ne s'inscrit plus dans une idéologie totalisante, l'engagement trouve toujours sa source dans la réaction face à des réalités ou des événements jugés inacceptables. Khūrī se situe dans cette mouvance : « Il est vrai que les mouvements de gauche peinent actuellement à trouver un ancrage et se trouvent affaiblis à cause de l'expérience stalinienne et de la politique menée par la Chine et la Corée, cependant il est de notre devoir de revaloriser l'idée de justice sociale dans le monde » (*L'Orient littéraire*, janvier 2012). Roger-Michel Allemand, citant Sartre, le dit bien : « En face d'un enfant qui meurt, la *Nausée* ne fait pas le poids¹⁰ » car, poursuit-il, « la seule chose à faire pour un écrivain est de parler pour les opprimés¹¹ ».

8. *Ibid.*, p. 29-30.

9. *Ibid.*, p. 29.

10. Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, p. 25.

11. *Ibid.*

Le roman, chez Khūrī, prend le parti des marginaux et des opprimés, dénonce l'injustice et est mû par un mouvement de libération : libération du poids des idéologies passéistes et des grands récits de domination. L'engagement ne devrait jamais perdre de vue l'exigence inconditionnelle de liberté. C'est ce qu'exprime l'aveu de Khalīl à Yūnus dans *Bāb al-shams* :

Je t'avoue que j'ai peur.

J'ai peur de l'Histoire lorsqu'elle est un récit unique. L'Histoire a des dizaines de récits différents, mais lorsqu'elle se fige en un seul, cela ne conduirait qu'à la mort.

Je t'en supplie, mon père, il ne faut pas que nous devenions une histoire unique. Même toi, même Nahīlā. Je t'en supplie, permets moi de te libérer de l'histoire d'amour, de voir en toi un être qui trahit, regrette, aime, qui a peur et qui meurt. Crois-moi, c'est le seul moyen pour ne pas se figer et mourir. Tu n'es pas figé dans une seule histoire. Tu meurs mais tu es libre. Libre de tout, y compris de ta propre histoire. (*Bāb*, p. 292)

La juxtaposition des points de vue différents des protagonistes crée une polyphonie qui interdit une lecture univoque du texte, sans toutefois que l'on puisse s'émanciper de l'engagement personnel du narrateur, ou de l'auteur. Cette position permet-elle de considérer le roman de Khūrī comme une autofiction ? Benoît Denis avance que la meilleure solution pour un écrivain engagé de préserver la dimension littéraire de son intervention est de recourir aux pouvoirs, eux-mêmes ambigus, de l'autofiction :

Quoique cette catégorie dépasse de loin les limites de la littérature engagée, elle permet de rendre compte des enjeux littéraires et existentiels qui l'animent ; par l'autofiction, le matériau biographique, emprunté au vécu et à la réalité contemporaine, et qui atteste l'engagement de l'auteur, se trouve revisité et réorganisé par l'écriture, produisant une

manière de « mentir-vrai », qui est comme la condition de possibilité d'une littérature engagée authentiquement littéraire et pleinement engagée¹².

D'ailleurs, les frontières entre mémoire et histoire ne sont pas nettes. Le désir de faire état des mémoires particulières qui gouverne la littérature contemporaine serait en passe de mener à une histoire à la première personne. Car comment écrire sur le présent, que l'on connaît directement, sans que le récit s'apparente à une écriture de soi ?

Dimension christique

Venons-en maintenant à la figure du Christ. Dans la christologie biblique, le Crucifié est le Messie : il est celui qui vainc la mort et retourne auprès de Dieu. Chez Khūrī, il est abandonné par le Père, résolument absent. Dès lors, les deux natures du Christ, l'humaine et la divine, se trouvent scindées, la seconde abandonnée au profit de la première.

La figure du Christ apparaît fondamentalement humaine et tragique. *Majma' al-asrār* présente le Christ comme l'Étranger par excellence. Dans *Mamlakat al-ghurabā'*, les récits de guerre dans les camps palestiniens, au Liban et en Jordanie, sont constamment entrecoupés par des apparitions soudaines, que rien ne semble anticiper, de l'image du Christ. De plus, le narrateur, en racontant comment il tenait Maryam par la main devant le cimetière où a été enterré son ami 'Alī, dans le camp de Shātīlā, introduit, au beau milieu de son récit, les paroles par lesquels Joseph d'Arimathée supplie Ponce Pilate de lui donner le corps de Jésus, afin de lui rendre les derniers honneurs (Mathieu 27, Marc 15, Luc 23). Son ami, mort comme un étranger, est identifié

12. Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 49.

au Christ. Or 'Alī, comme son nom l'indique, est de rite chiite. La crucifixion devient le symbole de l'humanité en souffrance. La vie est une croix sous laquelle ploie l'individu. C'est ce que Yūnus explique à son épouse, tous les deux, d'ailleurs, de religion musulmane :

Ce jour-là, je lui ai dit que la vie est la croix de l'homme et tu lui as parlé du Christ. Elle t'a écouté et a apprécié tes paroles. Elle a dit que tu parles comme ta mère qui cachait l'icône de la Vierge Marie sous son oreiller. Tu as raconté à Nahīla que Jésus a été crucifié sur la croix de sa vie qu'il n'avait pas vécue. La vie est comme la croix ; à la fin, nous nous retrouvons cloués dessus. (*Bāb*, p. 472)

L'humain contient en lui-même une dimension christique, révélée au moment des grandes tragédies. Yālū, comme Khalīl, relèvent du Christ, mais en relève également le peuple palestinien, ou encore tout être innocent accablé d'une grande injustice.

Le Christ est la victime par excellence. Toutefois, dans les Écritures, sa vie obéit au schéma narratif en forme de U décrit par Frye. Ce schéma se décline en deux mouvements, un long et un court :

La vie du Christ a une version longue [...] dans laquelle il « descend » des cieux [...] comme le dit le Credo, pour naître sur la terre, exerce son ministère sur la terre, puis remonte dans le ciel avec l'Ascension. Ce mouvement est répété à un niveau inférieur lors de la Passion ; Jésus meurt sur la croix le vendredi saint, est enterré, descend dans le monde inférieur durant ce qui est, du point de vue des chrétiens, le dernier sabbat, et revient à la surface de la terre lors de la Résurrection le matin du dimanche de Pâques¹³.

13. Northrop Frye, *Le Grand Code*, op. cit., p. 240.

« La Bible chrétienne, quand on la considère comme un récit, a comme héros le Messie » (*Bāb*, p. 242). De la même manière — voir notre chapitre sur la trilogie de la Sainte Famille (*supra* p. 50) — il est permis de penser que le véritable héros de *Bāb al-shams*, de *Yālū* et de *Ka'annahā nā'ima* est le Christ ou Messie. Cette figure est indéniablement la clé de lisibilité de ces œuvres. C'est encore plus évident dans le cas de *Bāb al-shams*. L'injonction que Khalīl fait à Yūnus d'être le Fils est l'horizon vers lequel tend la narration :

Je ne peux imaginer le monde qui t'attend. Crée-le toi-même.
Crée-le comme tu veux, neuf et beau. Dis à la montagne de se déplacer et elle se déplacera. 'Īsā, que la paix soit avec lui, ne disait-il pas aux montagnes de se déplacer, n'était-il pas le Fils qui avait tracé l'image de son père lorsqu'il est mort sur la croix ?

Sois le Fils. Que ton lit soit ta croix.

Qu'en dis-tu ?

Tu n'aimes pas l'image du Fils ? N'est-elle pas plus belle que toutes les autres images qui nous avons dessinées jusqu'à présent, pendant ces six longs mois passés ensemble, ici ?
Recommençons dès le début. (*Bāb*, p. 445)

Que le héros de *Bāb al-shams* soit le Christ est annoncé par le titre même du roman. Dans les Écritures, Jésus est considéré comme la Lumière ou le Soleil de justice. Une comparaison relevée d'ailleurs par *Yālū* (p. 153). De plus, nous ne pouvons pas ne pas penser à l'affirmation de Jésus dans saint Jean : « Je suis la porte » (Jean 10,9). Le titre du roman « *Bāb al-shams* » s'offre, par ses deux composantes, « *bāb* » la porte et « *shams* » le soleil, comme une allusion au Christ.

Toutefois, de transcendante, l'image du Christ devient, chez *Khūrī*, immanente. Le combat pour le salut est mené tous les jours, sans certitude. Et c'est ici-bas qu'il advient, non dans une

vie future, *post mortem*. La caverne de Bāb al-shams (« la porte du soleil ») se trouve en Palestine, et c'est la Palestine retrouvée : elle n'est pas dans le Ciel comme la cité céleste chère aux Pères de l'Église. Comme pour donner crédit à cette approche adoptée dans le roman, un article paru dans le quotidien en ligne *Arab48* (11/01/2013) rapporte la construction par des militants de la résistance populaire palestinienne d'un village sur un fragment de terre situé à l'est de Jérusalem, désigné par E1, auquel ils ont donné le nom de « Bāb al-shams », dans un acte d'opposition à la politique de colonisation israélienne. La déclaration d'intention indique que le nom du village est emprunté au roman de l'écrivain libanais Ilyās Khūrī. On lit encore : « La porte du soleil est notre porte pour la liberté et pour la résistance. C'est notre porte pour Jérusalem. La porte du soleil est la porte du retour »...

Pour en revenir au narrateur, lui aussi s'identifie au Christ et se sent abandonné :

Je savais que je n'allais pas devenir un héros. J'avais tenté l'héroïsme une seule fois et j'avais échoué. J'avais quitté la barque de pêche, nous pêchions le poisson dans la mer de 'Ayn al-mraysī. J'étais sorti et j'avais marché sur la surface de l'eau. Je leur avais dit que j'allais marcher sur l'eau et j'avais marché. Ils m'avaient tous vu marcher. C'est ce qu'ils m'avaient dit, mais moi je m'étais noyé. Je m'étais retrouvé englouti ; l'eau devenait comme une couverture au dessus de moi. L'apôtre Pierre avait eu peur pendant qu'il se noyait ; il s'était noyé parce qu'il avait eu peur. Le Christ s'était réveillé et l'avait sauvé. Moi, personne n'était venu me sauver. Je ne voulais personne. Je voulais marcher et me noyer. Je m'étais noyé sans marcher. Ils avaient dit qu'ils m'avaient vu marcher, mais moi je m'étais noyé. Par la suite j'avais cru ce que les autres avaient dit. L'héroïsme, c'est cela, c'est croire ce que les autres vous disent. » (*Mamlakat*, p. 19)

Cette identification n'est pas sans rappeler les vers de Maḥmūd Darwīsh dans *al-Jidāriyya*¹⁴ (*Murale*), que Khūrī cite, d'ailleurs, dans l'épigraphe de son roman *Yālū* :

Comme le Christ marcha sur le lac
Je marchai dans mes visions
Mais je descendis de la croix
Car je crains l'altitude
Et n'annonce pas la résurrection. (*Yālū*, p. 7)

Or, quand bien même le narrateur sait qu'il est livré à lui-même, il possède la puissance du Verbe. *Bāb al-shams* revient sans cesse sur l'idée de commencement, en référence à la phrase de Jean : « Au commencement était le Verbe [logos] » (Jean 1,1). Mais le Verbe est aussi la force créatrice de la parole ou du langage. C'est de là que le narrateur puise son autorité. S'arrogant le pouvoir d'instaurer un ou des commencement(s) à son récit, le narrateur ne s'attribue-t-il pas, le même prestige que le Fils, celui d'être le Verbe ? Une telle identification n'est pas étrangère au narrateur de *Mamlakat al-ghurabā'*, lui-même écrivain. Au bord du Jourdain, où Jésus fut baptisé, il voit Jésus et lui parle. Pendant cette brève apparition, il lui dit être en train d'écrire son histoire. L'histoire de Jésus est à la fois le sujet du livre et la parole elle-même :

Nous sommes allés de Amman au Jourdain où a commencé notre baptême d'eau, d'esprit et de sang. Je l'ai rencontré devant le fleuve. Jésus était partout. [...] Le Seigneur était seul, comme un étranger. Et moi j'étais devant lui. Ce jour-là, on lui a demandé, comme on lui demandera chaque jour « es-tu Élie ? » Et il leur a répondu « non », comme il le fera toujours. Cette fois-ci, ils m'ont posé la question à moi. Je ne sais pas ni d'où ils sont venus, ni pourquoi. Je les ai vus subitement

14. Maḥmūd Darwīsh, *Al-Jidāriyya*, Beyrouth, Riyāḍ al-Rayyis, 2000.

devant moi et ils m'ont demandé: « Es-tu Élie? ». J'ai répondu: non [...] ils ont dit: « Qui es-tu? ». J'ai dit: « Celui qui écrit l'histoire ». [...] Jésus s'est tourné vers moi et m'a demandé: « Quelle histoire? » « Ton histoire, Seigneur ». « Mais elle est écrite », a-t-il dit. J'ai répondu: « Je l'écris parce qu'elle est écrite »; on écrit ce qui est écrit. Si ce n'était pas déjà écrit, nous n'aurions pu écrire. » (*Mamlakat*, p. 29-30)

« J'écris ce qui est déjà écrit » signifie, dès lors, reproduire l'acte primordial qu'est l'incarnation du Verbe de Dieu.

Le Christ est le lieu d'une tension; il est le symbole de la souffrance humaine et l'incarnation du Verbe par lequel cette souffrance pourrait être transcendée. Celui qui détient le récit détient en même temps les clés de la porte du soleil. Cependant, le Christ incarne aussi le doute quant à cette même visée prophétique. Parce qu'il a été abandonné, le parcours mythologique de la Bible en forme de U, relevé par Frye, ne s'accomplit pas. Et la parole vivifiante du narrateur est, à son tour, marquée du sceau de l'incertitude.

Par cette démarche, l'œuvre de Khūrī se différencie de celle de Jibrān, un *nahḍāwī* chrétien, qui puise également dans la liturgie biblique pour bouleverser l'ordre social établi. Dans *Khalīl al-Kāfir* (« Khalīl l'apostat », 1908), le personnage de Khalīl, qui évoque celui du Christ, s'insurge contre le pouvoir de l'argent et se révolte contre l'institution religieuse qui pérennise la tyrannie des traditions et des tabous sociaux. Toutefois, l'approche de Khalīl est utopiste: « Les loups peuvent dévorer la brebis sous le couvert de la nuit, mais les traces de son sang resteront sur les graviers du ruisseau jusqu'à ce que vienne l'aurore et se lève le soleil ». Khūrī rompt avec la vision de Jibrān en ce que la sienne est incertaine de l'accomplissement de l'ordre qu'elle voudrait instaurer.

Acculée au scepticisme engendré par les leçons tragiques de l'histoire tout en restant sous-tendue par la foi dans la puissance du récit comme acte de vie, l'écriture se trouve prise dans des dynamiques génératrices de tension. Ces dynamiques font de l'œuvre littéraire de Khūrī tout aussi bien une expérience profondément humaine qu'une expérimentation narrative singulière.

La nouveauté que l'œuvre de Khūrī présente ne se réduit pas à une catégorie esthétique mesurée par des facteurs formels. Elle est aussi une catégorie historique qui assimile un moment de l'histoire pour provoquer l'effondrement des schémas révolus et des conventions sclérosées, poser des questions nouvelles et ouvrir l'activité de l'auteur et du lecteur sur une production créative. Cela sans oublier l'aveu de Khalīl dans *Bāb al-shams* (p. 288) : « L'écriture mon ami, c'est l'ambiguïté. Qui est capable d'écrire les ambiguïtés de la vie, dis-moi ? »